



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Doświadczenie pustki we współczesnym dramacie bułgarskim

Author: Dorota Gołek-Sepetliewa

Citation style: Gołek-Sepetliewa Dorota. (2014). Doświadczenie pustki we współczesnym dramacie bułgarskim. W: B. Popczyk-Szczęśna, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 295-306). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dorota Gołek-Sepetliewa

Doświadczenie pustki we współczesnym dramacie bułgarskim

Współczesna dramaturgia bułgarska poszukuje różnych sposobów opisu kondycji i statusu człowieka bytującego w realiach schyłku XX oraz początków XXI wieku. Barbara Czapik-Lityńska trafnie wskazuje główne obszary zainteresowań tematycznych, problemowych oraz estetycznych artystów słowiańskich w ostatnich kilkunastu latach:

pisarze wracają do zagadnienia wolności i roli człowieka w poznawaniu i przeobrażaniu świata, historii, kultury, także do reinterpretacji kategorii zaangażowania w literaturze i poza nią, drążą bezradność ponowoczesnego podmiotu (relacje „ja” ze sobą i z za trudną rzeczywistością) w obliczu *mysterium inquitatis*¹.

Filozoficzny paradygmat chwiejnej i zagubionej tożsamości w obliczu wzmagającego się chaosu świata, w którym zostają podane w wątpliwość sens, ład i wiara, jest dobrze znany twórcom bułgarskim. W procesie historycznoliterackim lata dziewięćdziesiąte wyraźnie uwidaczniają zafascynowanie pisarzy, poetów i dramaturgów estetyką oraz światopoglądem postmodernizmu. W opinii Celiny Judy zjawisko odwoływania się do nowej koncepcji literatury/kultury ma następujące źródła:

Postmodernizm bułgarski z pewnością nie jest rezultatem „powojennego konsumpcyjnego wielonarodowego kapitalizmu”; wpływy literatury emigracyjnej na jego formowanie się też nie miały pierwszorzędного znaczenia. Post-

¹ B. CZAPIK-LITYŃSKA: *Wokół podmiotu i podmiotowości, tożsamości. Uwagi wstępne*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. CZAPIK-LITYŃSKA, M. BUCZEK. Katowice 2005, s. 9.

modernistyczna literatura bułgarska w takiej postaci, w jakiej ukonstytuowała się w dziesięciolecie po wiecowej rewolucji, była wyrazem postaw ludzi, którzy, nie doświadczeni bezpośrednio przez opresję minionego systemu, bezceremonialnie pozbyli się kodów „zadanego” modelu — kultury, literatury; bezwzględnie zakwestionowali wiele ról instytucjonalnie narzuconych literaturze. Swoje relacje z najbliższą przyszłością komentują bez patosu i martyrologicznego „rachunku krzywd” — ironicznie².

W dramatach bułgarskich napisanych w ostatnich dwudziestu latach odnajdujemy w głównej mierze kontekst posttransformacyjny. W okresie po przełomowym 1989 roku podejmowane przez artystów działania twórcze mają charakter żywiołowy, dlatego trudno o przekonującą systematykę tego okresu, dookreślenie paradygmatu czy porządku literatury. Różnorodność zjawisk i form estetycznych, jakie pojawiły się na scenie literackiej w ostatnich dwóch dekadach, stanowi wynik poczucia wolności w wielu sferach sztuki — ideowej, formalnej, stylistycznej. Celina Juda, badając stan kultury lat dziewięćdziesiątych, dochodzi do następujących wniosków:

Paradoksalnie, okres transformacji, jako czas kultury funkcjonującej między sferami — jest nastawiony konfrontacyjnie (tożsamość zdefiniowana/kontra tożsamość dopiero poszukująca własnych sposobów wyrażania cech identyfikacyjnych), ale nie odrzuca starego języka w sposób bezwzględny, choć dąży do jego zdegradowania — za pomocą takich działań, które zobowiązują użytkowników do tego, aby nowy kod mowy stale, niezależnie od skutków, na bieżąco modyfikować. Z tego względu dochodzi do nobilitacji niespójnej — ideowo i aksjologicznie — wieloznaczności. Jednocześnie zaś owa wieloznaczność stale nabiera orientacji konfrontacyjnej³.

W obliczu nowych procesów kulturowych i społecznych następuje radykalne przewartościowanie zasad etycznych, w sferze artystycznej zaś — założeń estetycznych. Opisywana za pomocą oryginalnych technik i środków językowych rzeczywistość w wielu momentach ulega fragmentaryzacji, by nie powiedzieć rozpadowi. Przedstawianie czasów najnowszych łączy się nie rzadko z poszukiwaniami twórczymi, w których znaczące miejsce zajmuje kwestia opisu/prezentacji ludzkiego doświadczenia pustki. Jak współczesna dramaturgia bułgarska reaguje na ponowoczesny zespół filozoficznych przekonań i w jaki sposób charakteryzuje to jedno z granicznych doświadczeń? Wybrane teksty sceniczne trzech współczesnych dramaturgów bułgarskich: Stanisława

² C. JUDA: *Pod znakiem BRL-u. Kultura i literatura bułgarska w pułapce ideologii*. Kraków 2003, s. 210.

³ C. JUDA: *Literatura przełomu — konfrontacja zobowiązań ideowych i artystycznych. Prawdy i uzurpacje nowego porządku*. W: *Kultury słowiańskie między postkomunizmem a postmodernizmem*. Red. M. DĄBROWSKA-PARTYKA. Kraków 2009, s. 234.

Stratiewa (1941–2000), Georgiego Gospodinowa (1968) oraz Elina Rachnewa (1968), powstałe w ostatnich dwudziestu latach, ujawniają potrzebę i tendencję do eksploracji wielowymiarowych stanów zagrożenia człowieka, dezorientacji, zagubienia, poczucia niezdolności przeżycia pełni, które pośrednio lub bezpośrednio korespondują z empirią pustki. Doświadczenie pustki jako w wielu momentach niesprecyzowanej nieobecności, połowiczności oraz traumy — staje się często nierozłącznym składnikiem egzystencji. Utwory dramatyczne dążą do zobrazowania tragizmu jednostki oraz niejednokrotnie jej degradacji w wielu istotnych płaszczyznach istnienia.

Kreowani przez współczesnych dramaturgów bułgarskich bohaterowie przyjmują — świadomie lub nieświadomie — narzucone role społeczne, egzystując w sposób niepełny z towarzyszącą niepewnością własnego statusu. Autorzy tekstów literackich, rejestrując trudne warunki bytowania, stosunkowo często eksponują doświadczenie pustki, łącząc je z motywami chwiejnej tożsamości, dezorientacji w skali uniwersalnych wartości, zagubienia oraz osamotnienia. W wielu momentach empiria pustki łączy się w konsekwencji z dojmującym stanem ciszy i postawą milczenia — jedyną adekwatną reakcją na doznanie nieokreślonej nieobecności. To doświadczenie z kolei wywołuje potrzebę bliskości drugiego człowieka, jednak współczesne utwory dramatyczne — choć nie jest to stała tendencja — odkrywają nieautentyczne i powierzchowne relacje bohaterów, świadczące o dużych trudnościach w wytworzeniu silnych i dojrziałych więzi rodzinnych/społecznych.

Dokonując oglądu wybranych bułgarskich sztuk teatralnych z ostatnich dwudziestu lat, nie można oprzeć się wrażeniu, że następuje jawna zmiana w zakresie tradycyjnie i klasycznie pojmowanego paradygmatu dramatyczności. Współczesny dramat, jak słusznie piszą Mateusz Borowski oraz Małgorzata Sugiera,

każe zastanowić się nad historycznością nadal obowiązujących kryteriów odróżniania rodzajów i gatunków literackich, kryteriów odziedziczonych w spadku po drugiej połowie XIX wieku, kiedy jeszcze dominowało pojęcie estetyki i podziału na odrębne sztuki⁴.

Przykładowo — dramat Stanisława Stratiewa *Puste pokoje* (Празни стаи 1999) jest zapisem dialogów i monologów — bez podziału na tradycyjne akty i sceny — którym towarzyszą rozbudowane didaskalia o charakterze narracyjnym. Kolejna kwestia to różnorodność koncepcji dramaturgicznych: artyści konstruują własne/osobne języki artystyczne, bazując na wybranych kategoriach estetycznych oraz nurtach filozoficznych. Utwory sceniczne Stratiewa oparte są między innymi na grotesce oraz spokrewnionych z nią pojęciach

⁴ M. BOROWSKI, M. SUGIERA: *Teatr absurdu — same pytania*. W: *Teatr absurdu — stary czy nowy teatr?* Red. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 11–12.

absurdalności i ironiczności. Za pomocą tych formuł podejmowane są ważne kwestie ontologiczno-egzystencjalne. W znanym dramacie *D.J.* (*D.J.* 2003) Georgi Gospodinow posługuje się formułą postmodernistycznego żartu i takież gry z konwencją literacką, dzięki zastosowaniu eklektyzmu stylów, mechanizmu aluzyjności oraz ciągłemu kwestionowaniu norm obyczajowych i estetycznych. Główny bohater tekstu scenicznego *D.J.*, w zależności od kontekstu nazywany Didżejem lub Don Juanem, w opinii Wasila Wasilewa to

bohater społeczeństwa konsumpcyjnego, wieczny uwodziciel, który sam stał się produktem i reklamą, promującą każdy rodzaj przyjemności za cenę poczucia braku i potrzeby ciągłych poszukiwań. Przyjemność okazuje się wirtualna, lecz namacalna. Różnorodne dosłowne i parafrazowane cytaty konstytuują sztukę jako konstrukt o charakterze silnie intertekstualnym na wzór „kolażowych aplikacji”⁵.

Z kolei twórczość dramatyczna Elina Rachnewa, wyrastająca z estetyki modernistycznej, nie zawiera eksperymentów formalnych, lecz dążenie do zachowania tradycyjnej formy teatralnej. Według Elki Konstantinowej, sztuki Rachnewa charakteryzuje dominacja lirycznej metaforyczności, niejednoznaczna symbolika oraz wyczuwalna nostalgia za tradycyjnymi wartościami duchowymi. Twórca uznaje walor prostoty oraz egzystencję w jej ontologicznym wymiarze za trwałe filary człowieczeństwa i podstawę propagowanej sztuki o wymiarze duchowym. Język dramatu pt. *Fasola* (Боб 1998) oparty jest na technice milczenia, bliskiej koncepcji literackiej Samuela Becketta, której towarzyszy wieloznaczność słowna, liczne powtórzenia oraz silnie wyczuwalna ironia⁶.

W dramacie *Puste pokoje* Stratiewa główny bohater, dojrzały mężczyzna, przez nieszablony zbieg okoliczności (to znaczy uwięzienie pod odpadającym ze ściany panelem) zmuszony jest do życiowego rozrachunku. Aleksander, oczekujący na pomoc w swoim mieszkaniu, przygnieciony ciężarem drewnianej listwy, ma wystarczająco dużo czasu, aby wejrzeć we własne wnętrze oraz zadać sobie kilka ważnych egzystencjalnych pytań. W zadumie towarzyszyć mu będzie nieoczekiwany i nietuzinkowy gość — złodziej Jean-Paul Sartre. Tekst bułgarskiego dramaturga z pewnością odwołuje się do idei „teatru absurdu” i eksplorowanej przez ten nurt filozofii egzystencjalnej. Jak piszą wspomniani już Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski:

w dramacie teatru absurdu to, co dzieje się w ramach świata przedstawionego, nie pozwala już znaleźć żadnego w miarę sensownego wytłumaczenia dla niezgodności między działaniem a słowem. Tym samym środki wyrazu obnażają

⁵ В. ВАСИЛЕВ: „D.J.” — реалност и фикционалност, za: <http://litclub.bg/library/kritika/vasilva-silev/dj.html> (dostęp: 5.02.2010) (tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, moje — D.G.-S.).

⁶ Р. ЛИКОВА: *Литературни търсения през 90-те години*. София 2001, s. 358.

swoją niemoc i nieadekwatność. Uwaga odbiorcy z płaszczyzny mimetycznego „co” świata przedstawionego przenosi się — po części niepostrzeżenie na płaszczyznę „jak” i „dlaczego” zastosowanych przez autora rozwiązań⁷.

Podążając za przytoczonymi tezami, należałoby zadać następujące pytania: Dlaczego mężczyzna został uwięziony pod odpadającym ze ściany panelem? Co uniemożliwia wyzwolenie się spod jego ciężaru? Z jakiego powodu samoświadomość w finale sztuki podpowiada mu, że przeistoczył się w owada (karalucha)? Odpowiedzi na tak postawione kwestie może ułatwić przywołanie ustaleń współczesnych badań nad kwestią doświadczenia, które prowadzą chociażby do następujących wniosków:

literatura podejmująca problematykę inności świadczy [...] o przeobrażeniach koncepcji podmiotowości i nowych wzorach tożsamości sproblematyzowanej. W pisarstwie tym pojawiają się coraz częściej figury przybysza, uchodźcy, turysty, emigranta, obcego. Z drugiej strony doświadczenie inności prowadzi do odkrycia, że „obcy jest w nas”⁸.

Do podobnych wniosków dochodzi główny bohater sztuki *Puste pokoje*. Aleksander czuje się człowiekiem przegranym, niespełnionym, zabrakło mu życiowej odwagi w realizowaniu młodzieńczych marzeń i planów. Doświadczenie pustki związane jest w tym wypadku z nieodpartym poczuciem frustracji i porażki. Nie bez przyczyny w finałowej scenie światło padające na umęczoną twarz głównego bohatera ma na celu wywołanie w odbiorcy przeświadczenia, że istotnie przeistoczył się on w owada. Bezpośrednie nawiązanie do opowiadania *Metamorfozy* Franza Kafki stanowi nie tylko wyraz sytuacji tragicznej jednostki, lecz także czytelny obraz jej degradacji we wszystkich płaszczyznach egzystencji. Kafkowska kreacja wywołuje następującą refleksję Gustawa Herlinga-Grudzińskiego:

Gdy pisarz tak radykalnie i bezwzględnie оголаca sytuację człowieka w świecie, co mu pozostaje? Wkraczamy tu w spekulacje o religijności Kafki, chwiejne i mgliste. Istnieje, być może, religijność przez redukcję do nicości; religijność jako forma skrytej, lecz żywej wciąż tęsknoty do czegoś poza nicością lub ponad nią. Bez ustanku, wytrwale, z nieustraszonym uporem patrząc w pustkę, musisz w końcu zobaczyć jakiś trwały punkt: pamiętam taką refleksję Kafki, ale nie mam jej pod ręką w dosłownym brzmieniu⁹.

⁷ M. BOROWSKI, M. SUGIERA: *Teatr absurdu — same pytania...*, s. 13–14.

⁸ E. RYBICKA: *Od doświadczenia nowoczesności do doświadczenia inności (kilka pomysłów do możliwej antropologii literatury)*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie: analizy kulturoznawcze*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. NYCZ, B. GIZA. Warszawa 2008, s. 59.

⁹ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1973–1979*. Warszawa 1990, s. 279.

W przypadku Aleksandra — bohatera dramatu Stratiewa — doświadczenie pustki nie jest przejawem nicości, lecz udręki płynącej ze świadomości porażki wobec niecennego i ograniczonego istnienia. Doświadczenie pustki pojawia się w chwili uświadomienia sobie statusu życia. Odwołując się do słów filozofa Jana Patočki: „człowiek nie może żyć bez sensu, i to sensu całkowitego i absolutnego. To znaczy: nie może żyć w pewności braku sensu”¹⁰. W minorowym rozrachunku nie bez znaczenia pozostaje szczególnie wyobcowanie głównego bohatera. Jak pisze Katarzyna Kaczmarek:

samotność psychiczna (emocjonalna) to doświadczenie pustki i oczekiwania. Człowiek jest istotą relacyjną, jedyną istotą, której nie wystarczy istnienie faktyczne, ale która aspiruje do istnienia będącego następstwem uznania przez innych¹¹.

Aleksander odczuwa poważne problemy z nawiązaniem właściwej i dojrzałej relacji nie tylko z żoną, lecz przede wszystkim ze swoimi dorosłymi już dziećmi. Mężczyzna do pewnego stopnia łądzi się dobrymi relacjami rodzinnymi, lecz ostatecznie stworzony mit szczęśliwej rodziny zostaje obalony i wychodzi na jaw bardzo powierzchowna więź łącząca domowników. Aleksander zupełnie nie zna sytuacji życiowej mieszkającego pod tym samym dachem syna, dlatego rozmowa z przybyłym pod wpływem alkoholu Władimirem (pierwsza tak poważna w ich życiu) jest przykra i bolesna dla obu stron.

Równie ciekawą postacią dramatu jest złodziej Jean-Paul, który okazuje się niewolnikiem konwencji, w jakiej zamknął go autor. Nietuzinkowy filozof i szabrownik nie stroni od frazesów, razi sztuczną, nieautentycznością i teatralnością gestów oraz słów. Także Sartre przeżywa w swój charakterystyczny sposób poczucie pustki, które pozbawia go sensu życia, odbiera energię życiową, chęć jakiegokolwiek działania. Gesty i słowa bohatera odzwierciedlają relatywizm, wyłaniający się z tezy egzystencjalnej filozofa Jeana-Paula Sartre’a. Jedną z tez głoszonych przez myśliciela brzmi: „życie nie posiada sensu a priori. Zanim zaczęliśmy żyć, życie było niczym, od nas tylko zależy, aby mu nadać sens, a wartość jest właśnie tylko sensem przez nas wybranym”¹². Jednak wątki o samoodповідzialności skazują człowieka raczej na widmo bezsensu i absurdalności życia. Towarzysz Aleksandra, podejmując znane egzystencjalistyczne kwestie, czyni to w sposób nieautentyczny, teatralny, by nie powiedzieć karykaturalny, co zbliża go do postaci groteskowych.

Koncepcja kreacji bohaterów obarczonych podobnymi problemami koresponduje, jak już zdążono zauważyć, z ideami rozważanymi przez filozofię egzystencji. Odwołując się do słów Edwarda Kasperskiego:

¹⁰ J. Patočka: *Eseje heretyckie z filozofii historii*. Przeł. J. Zychowicz. Warszawa 1988, s. 39.

¹¹ K. Kaczmarek: *Samotność jako egzystencjalny problem dojrzałości*. W: *Nieobecne dyskursy*. Cz. 4. Red. Z. Kwieciński. Toruń 1994, s. 133.

¹² J.-P. Sartre: *Egzystencjalizm jest humanizmem*. Przeł. J. Krajewski. Warszawa 1998, s. 78.

konceptje egzystencjalne odkrywały tedy wyobcowanie i rozbitcie podmiotu, jego skłócenie z samym sobą oraz z otoczeniem i światem. Wydobywały płynność, amorficzność i nieokreśloność tego ja, które w innych ujęciach stanowiło trwałe, niezmienny i niepodważalny rdzeń osobowości. Wydobywały jego cząstkowość i dezintegrację, nieciągłość jego pulsacji. Uzmysławiały rozliczne zagrożenia, którym ono podlega: możliwość zmiany na ja fałszywe, nieautentyczne, stan „bycia nie sobą” i „niebycia sobą”, zagubienie w bezkresnych labiryntach własnej subiektywności, doświadczenie pustki i dystrykcji, rozpacz, rozmazanie konturów i niemożność konsolidacji, presję otoczenia, zastygnięcie w schematach, zdanie się tego ja na ulotne sytuacje i przypadkowe okoliczności. Niemożliwy do pełnego rozpoznania i zdefiniowania z zewnątrz, podmiot tracił przejrzystość w sobie samym, przestawał być czytelny i zrozumiały dla samego siebie¹³.

Słowa polskiego badacza odpowiednio dopełniają opis bohaterów z analizowanego i interpretowanego dramatu.

Elin Rachnew w dramacie pt. *Fasola* przedstawia historię starszej pary małżeńskiej, która przeżyła wspólnie ponad czterdzieści lat. Klasycznie zbudowana sztuka teatralna ukazuje nestorów w czasie codziennych, powtarzających się i rutynowych czynności. Zasadniczym trzonem i głównym motywem tekstu jest kupowanie, kuchenne przyrządzanie oraz spożywanie fasoli. Warto odwołać się do słów Wiolety Deczewej:

Już od dawna fasola stanowi część rodzimej banalności życiowej oraz jawi się jako silny emblemat bułgarskości, tradycji kulinarnej, uroczystych obyczajów biesiadowania itd. Ale także (począwszy od Sławekowa) stanowi wyraźny symbol ponurego prostactwa. I nie tylko. Konfrontacja znaczeń, skondensowanych i zrośniętych z figurą fasoli, jest niezwykle prostą i ironiczną zabawą dla pracującej wyobraźni czytelnika¹⁴.

A więc główny i nieprzypadkowy rekwizyt sceniczny — fasola — stanowi czytelny symbol, mieniący się wieloma znaczeniami. W perspektywie bułgarskiej tradycji literackiej to odwołanie do programu estetycznego modernistów, zwłaszcza poety Penczo Sławekowa, który u schyłku XIX wieku promował hasła konieczności tworzenia rodzimej twórczości artystycznej na poziomie europejskim, mając na myśli doskonalenie jakości i potrzebę nadania jej wyrafinowanego kształtu. W proponowanym przez modernistycznego twórcę projekcie nie było miejsca dla „przeciętnych zjadaczy fasoli” — „fasolkowców”, których ograniczony światopogląd uniemożliwiał odpowiedni odbiór nowego rodzaju arcyzmu.

¹³ E. KASPERSKI: *Epitafium dla podmiotu? Przyczynek do antropologii literatury*. W: *Kryzys czy przemota: studia z teorii i historii literatury*. Red. H. MARKIEWICZ, M. LUBELSKA, A. ŁEBKOWSKA. T. 1. Kraków 1994, s. 153.

¹⁴ В. ДЕЧЕВА: *Боб като пума*. „Кутура” 1999, № 3, s. 3.

W dramacie *Rachnewa* starszuszkiwie toczą w ciągu dnia długie rozmowy, oparte na artykułowaniu — z pozoru bez większego zaangażowania emocjonalnego — wielu przemyśleń i refleksji. Na pierwszy rzut oka odbiorca obserwuje nudne i oparte na powtarzającym się bez końca schemacie życie powszednie. Jednak z rozwojem akcji zostaje ujawniony skrywany dramat małżeństwa, bezbarwne zaś i błahe dialogi nabierają głębi poruszenia emocjonalnego. Następuje nieoczekiwana ekspresja skrajnie negatywnych uczuć, wynikających z doświadczenia traumy: wychodzi na jaw bezpłodność mężczyzny, dwójka dorosłych już dzieci stanowi owoc przemyślanej zdrady sfrustrowanej kobiety z trzecim bohaterem dramatu pojawiającym się w finale — Pianistą. Wspomina się raz za razem wieloletnią biedę, monotonię wspólnej egzystencji oraz poczucie samotności społecznej. W czasie jednej z rozmów starszy mężczyzna wyznaje:

Nie chce mi się nawet wyglądać przez okno. Nie chce mi się wychodzić. Wychodzę tylko do sklepu po fasolę. Czytam sobie Czechowa i jem fasolę. To nie jest Bóg wie jaka filozofia, ale zawsze... Wymaga poczucia odpowiedzialności. Bardzo wysokiej odpowiedzialności. Jeśli ci jej brakuje, dusisz się. Wymiotujesz. Musisz bez przerwy chodzić, wydalać. Możesz dostać skřętu kiszki¹⁵.

Wypowiedzi nestorki również stosunkowo często wpadają w minorowy ton:

Na starość zrobiłam się sentymentalna. Zaczęłam czuć, że tkwię w skrajnościach. Zażywałam lekarstwa. Kiedy patrzyłam w lustro, ono pękało i znikałam. Uciekałam... Moje nerwy stały się podobne jakichś jarczmarnych brzękadeł¹⁶.

Charakterystyka doświadczenia własnego „ja” oraz otaczającej rzeczywistości oparta jest na kategoriach niestałości, fragmentaryczności oraz niepewności. Para głównych bohaterów dramatu *Rachnewa* popadając w stany zniechęcenia, stopniowo traci motywację do życia. Przytłaczający kryzys psychiczny może zostać objaśniony słowami filozofa Paula Ricoeura:

tymczasem trwoga tryska właśnie z tego miejsca naszego oczekiwania. Specyficzny brak poczucia bezpieczeństwa wiąże się z historią, ponieważ nie jesteśmy

¹⁵ E. RACHNEW: *Fasola*. Przeł. H. KARPIŃSKA. W: *Loty i powroty. Pięć sztuk bułgarskich*. Oprac. H. KARPIŃSKA. Kraków 2007, s. 137. W oryginale: „Не искам дори да ти гледам през прозореца. Не искам да излизам. Ходя само до продавачката да купувам боб. Чета си Чехов и си ям боб. Не че е кой знай каква философия, но все пак... Изисква чувство за отговорност. Една много съществена отговорност. Ако я нямаш, се задушаваш. Повръщаш. Трябва да ходиш непрекъснато, да изхвърляш. Червата ти могат да се оплетат”. E. RACHNEW: *Боб: Пиеца*. „Сезон” 1998, № 2, s. 171.

¹⁶ E. RACHNEW: *Fasola...*, s. 140. W oryginale: „Старостта започна да ме прави по-сентиментална. Започнах да усещам, че все съм в крайности. Вземах лекарства. Когато се гледах в огледалото, то се пропукваше и аз изчезвах. Бяха... Нервите ми заприличаха на някакви евтини дрънкулки. Тогава се качвах горе на тавана и започвах да поливам боба”. E. RACHNEW: *Боб: Пиеца...*, s. 173.

pewni, czy zestrąja ona rozum i egzystencję, logikę i tragizm. Trwoga odkrywa pewną przerażającą możliwość: a gdyby rzeczywiste dzieje nie miały sensu? [...] *Nicość*, której groźba się tu odsłania, to *nicość* sensu na samym poziomie Ducha¹⁷.

Późny rozrachunek egzystencjalny, prowadzony z perspektywy schyłku życia, prowadzi do doświadczenia niepewności sensu istnienia, dokonywanych wyborów, zwątpienia w celowość podejmowanych czynności i przeszłych działań. Jak diagnozują badania nad doświadczeniem modernistycznym:

człowiek nowoczesny jest nieuchronnie rozdarty wewnętrznie i od samego początku wie, że życie wśród traum: pragnąc wiecznej zmiany, musi doświadczyć na sobie cierpienia odchodzących w niebyt form życia; pragnąc stałości, musi nauczyć się znosić lotność otaczających go zjawisk¹⁸.

Jednak bułgarski dramaturg dyscyplinuje tematykę totalnej pustki i bezsensu egzystencji, dając wiarę w uniwersum ludzkich wyższych wartości i uznając miłość za emocję mającą ocalającą moc. Para małżeńska obarczona wieloma dramatycznymi przeżyciami oraz powszednimi troskami podejmuje każdego dnia trud egzystencji — wypełniając z odpowiednią starannością znany schemat każdej następnej doby, co staje się odpowiednim sposobem zmagania się z doświadczeniem pustki. Powszednia rutyna, prozaiczne powtarzanie czynności domowych, naturalne i niewymuszone dbanie o siebie nawzajem nadają poczucie pewności istnienia. Tytułowa fasola w takim kontekście nabiera nowych sensów, jak pisze badaczka literatury bułgarskiej, Ełka Konstantinowa:

Ten detal jest semantycznie wypełniony wszelkimi elementami pewnego długiego małżeńskiego codziennego życia. Stanowi znak monotonii, hermetyczności, biedy, nudy..., lecz także ciągłej powtarzalności, która przynosi poczucie bezpieczeństwa¹⁹.

W dramacie *D.J. Georgiego Gospodinowa*, którego niejednoznaczny tytuł odnosi się do didżeja lub Don Juana, granego przez jednego z głównych bohaterów, kreowany świat — jak pisze Hanna Karpińska:

jest na pół realny, ale wieje od niego całkiem realną grozą. Chwilami łagodzi ją to, że wyobraźnia bohaterów pozwala przeskakiwać konwencje i epoki, a ory-

¹⁷ P. RICOEUR: *Trwoga rzeczywista i złudna*. Przeł. P. KAMIŃSKI. „Znak” 1982, nr 330, s. 329–330.

¹⁸ A. BIELIK-ROBSON: *Życie i cała reszta. Marshalla Bermana marksizm romantyczny*. W: M. BERMAN: „Wszystko, co stałe, rozpyływa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Wstęp A. BIELIK-ROBSON. Kraków 2006, s. IX.

¹⁹ E. КОНСТАНТИНОВА: *Духът на драматургията текст*. „Литературен Форум” 2001, № 41, s. 7.

ginalne wykorzystanie „teatru w teatrze” i luźna: chciałoby się rzec: postmodernistyczna kompozycja sprawia, że sztuka mieni się bogactwem nastrojów, przeskakując od powagi do humoru, od szyderstwa do czułości²⁰.

Tekst dramatyczny *Gospodinowa*, opierający się na estetyce postmodernistycznej, kreuje antyutopijną i bliżej nierozpoznaną rzeczywistość, natomiast główną oś stanowi wskreszenie opowieści o Don Juanie. Utkane z licznych odwołań intertekstualnych do światowego kanonu literackiego, barwne i żywiołowe dialogi, połączone są bezpośrednio z aktualnymi u schyłku XX wieku hasłami kultury masowej. W kreowanej przez znanego współczesnego prozaka i dramaturga rzeczywistości, określanej przez bohaterów „chłodną i aseptyczną”, rządzi kult urody, piękna i zdrowia. Restrykcyjne przepisy zatwierdzone i rygorystycznie egzekwowane przez Departament Szczęścia zabraniają między innymi rozmów na określone tematy — w szczególności starzenia się i śmierci. Zgodnie z dyskursem postmodernistycznym *Gospodinow* kreśli iluzję szczęścia jednostki — karykatury lekceważącej zdrowy rozsądek i świat wyższych wartości. Kreowany i nadzorowany przez „odgórną” siłę świat na wzór Wielkiego Brata ze znanej powieści *Rok 1984* Georga Orwella, oparty między innymi na dewizie „non smoking” oraz maksymie życia bez kłopotów, zmartwień, śmierci, cellulitu i brzydoty, ma w intencji zapewnienie wszystkim jednostkom egzystencję w nieustającym i niczym niezmałym szczęściu. Szczególna nadkontrola w obszarze realizowania zasad zdrowego trybu życia sprawia, że bohaterowie — wbrew zapewne zakładanym celom — odczuwają narastającą irytację. W sztucznie urządzonej rzeczywistości jednostki doświadczają rodzaju ograniczenia, by nie powiedzieć ubezwłasnowolnienia. Doświadczenie pustki wiąże się w tym przypadku z brakiem orientacji w sferze aksjologii. Wartości, jak pisze Zygmunt Bauman, są nieustannie „dewaluowane, potępiane i wykpiwane”²¹. Wyjątkowo trudne do przyjęcia i realizacji okazuje się wypieranie, czy raczej tłumienie w sobie, negatywnych emocji. Przymus szczęścia u jednej z głównych bohaterek, która przeżyła zawód miłosny, wywołuje nie tylko bunt, ale także jeszcze silniejszą traumę. Nakładanie maski radości i zadowolenia w chwilach emocjonalnego kryzysu nie pomaga w odpowiednim jego przeżyciu. Młodzi ludzie radzą sobie z rzeczywistością, tworząc niewielką trupę teatralną i odgrywając role z dawnych, a współcześnie zabronionych sztuk dramatycznych, które obfitują w szeroką gamę rozlicznych emocji, poczynawszy od miłosnych uniesień, a skończywszy na nieodpartej nienawiści i chęci odwetu. Transponowanie opowieści o Don Juanie stanowi rodzaj pseudoterapii, w czasie której na pierwszym planie zostają wyekspozowane w głównej mierze słabości wiecznego kochanka. Powstaje jednak pytanie: Czy obse-

²⁰ H. KAPIŃSKA: *Loty i powroty bułgarskich sztuk*. W: *Loty i powroty...*, s. 18.

²¹ Z. BAUMAN: *Ponowoczesne losy religii*. W: *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium prof. Z. Baumana w IK*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1997, s. 147.

syjne powtarzanie kanonicznych tekstów, kolaż cytatów pozostających z sobą w luźnych związkach przyczynowo-skutkowych i przypadkowość zestawień niosą w sobie elementy refleksji, czy pozostaje jedynie nic nieznaczącą grą, za którą stoi świat kulturowej i egzystencjalnej pustki?

Opisane tutaj bułgarskie sztuki teatralne stanowią przykład rozlicznych sposobów prowadzenia współczesnych dramaturgicznych działań artystycznych, które pośrednio lub bezpośrednio rejestrują wielowymiarowe doświadczenie pustki. Wstępna interpretacja wybranych tekstów, napisanych w ostatnich dwudziestu latach, pozwala wysnuć następujące wnioski: Twórcy dążą do ukazania empirii pustki jako stanu towarzyszącego świadomości nowoczesnej/ponowoczesnej. Wymuszona bądź świadomie podjęta refleksja na temat kondycji tożsamościowej, przybierająca formę życiowego rozrachunku, często prowadzi do poczucia niespełnienia, porażki, zmarnowania szans, połowiczności istnienia, które koresponduje pośrednio lub bezpośrednio z doświadczeniem pustki. Teksty artystyczne rejestrują także proces zmagania się z tą trudną sytuacją graniczną, która z jednej strony staje się impulsem do odkrywania świata w jego wymiarze aksjologicznym, chroniącym jednostkę przed totalnym rozpadem podmiotowości, z drugiej strony zaś — stanowi znak utwierdzającej się pustki egzystencji i jej karykaturalnego wymiaru.

Dorota Gólek-Sepetliewa

Experiencing Emptiness in the Contemporary Bulgarian Drama

Summary

Contemporary Bulgarian drama reveals the need and tendency to explore multidimensional states of threat, disorientation, loss, a feeling of being unable to live life to the fullest, which either directly or indirectly, corresponds to the experience of emptiness. The interpretation of the selected scenarios written by three Bulgarian playwrights, S. Stratiew (1941–2000), G. Gospodinow (1968) and E. Rachnew (1968) prove correct by depicting emptiness as a condition inseparable from the modern/postmodern consciousness. The protagonists' imposed or consciously adopted reflection on the condition of identity, takes the form of a self-examination and often results in a feeling of lack of fulfillment, failure, wasted chances, and incompleteness.

Dorota Gólek-Sepetliewa

L'expérience du vide dans le drame contemporain bulgare

Résumé

La dramaturgie contemporaine bulgare révèle un besoin et une tendance à explorer des états pluridimensionnels de menace humaine, de désorientation, d'égarement, de sentiment d'incapacité de vivre pleinement, qui correspondent, indirectement ou directement avec l'empirisme du vide. L'interprétation des textes scéniques choisis de trois dramaturges bulgares : S. Stratiev (1941–2000), G. Gospodinov (1968) et E. Rachnev (1968), confirme la thèse que les auteurs visent à montrer l'empirisme du vide comme état accompagnant la conscience moderne/postmoderne. La réflexion sur la condition identitaire, forcée ou prise en pleine conscience par les héros des drames, qui prend forme d'un bilan de la vie, mène souvent à un sentiment d'inaccomplissement, aux échecs, aux occasions manquées, à une existence incomplète.